

L'esthétique de l'Orient dans *Le Don* de Nabokov

ANNA LOUYEST

Le Don, dernier roman russe de Nabokov (1938), est, de par sa structure, l'une des œuvres les plus complexes de l'écrivain. Cette complexité contraste avec la division « linéaire » du texte qui est composé de cinq chapitres. Le roman combine différents procédés d'écriture (on y trouve aussi bien de la prose que de la poésie) et est construit d'après le principe de la mosaïque textuelle¹ : les différents textes concourent à cette unité aux multiples facettes qu'est la création, incarnée par le narrateur, Fiodor Godounov-Tcherdyntsev.

Cependant, cette multiplicité de textes intérieurs qui s'entremêlent n'est pas le seul élément qui rend difficile la lecture de l'œuvre. L'approche tout à fait novatrice des relations spatio-temporelles du roman est au moins aussi importante, voire primordiale pour toucher au cœur de l'énigmatique « poly-réalité² » nabokovienne. Cette « poly-réalité », qui inclut traditionnellement dans le monde nabokovien l'antithèse de la Russie et de l'Occident, s'enrichit dans *Le Don* d'un autre élément, représenté par l'Orient.

1. Nora Buhks, « Roman-oboroten' » [Le Roman-garou], *Èšafot v xrustal'nom dvorce*, M., NLO, 1998, p. 138.

2. Aleksandr Dolinin, « "Dvojnoe vremja" u Nabokova » ["Le temps double" chez Nabokov] in Vsevolod Bagno (éd.), *Puti i miraji russskoj kul'tury*, SPb., 1994, p. 285.

En effet, cette présence orientale est très sensible dans l'œuvre où le personnage principal est un jeune écrivain qui travaille entre autres sur le texte retraçant l'itinéraire au Tibet de son père, un célèbre entomologiste. À côté de cette apparition explicite, géographique et historique, dans une séquence relativement longue du deuxième chapitre, l'Orient surgit également à travers de nombreux éléments : certaines descriptions (« visage pseudo-chinois », *ložnokitajskoe lico*³) ou métaphores (« le désert du bureau », *pustynja pis'mennogo stola*⁴).

Nous nous trouvons donc face à ce que Youri Lotman appelle « le triangle typologique », qui inclut la Russie, l'Occident et l'Orient⁵. Pourquoi Nabokov a-t-il besoin d'inclure dans son monde traditionnellement bipolaire un troisième élément ? Quelles seraient les particularités de cette triade dans *Le Don* ? Enfin, dans quelle mesure l'exotisme oriental est nécessaire dans ce roman dont l'héroïne principale est « la littérature russe », selon l'aveu de Nabokov lui-même⁶ ?

L'apparence d'un récit de voyage : le chemin vers l'Orient

Dans le contexte culturelle de la littérature russe en Europe, Nabokov n'est pas l'unique auteur qui se réfère à la thématique orientale : en effet, d'autres auteurs russophones y ont volontiers recours⁷. Cet intérêt peut aussi bien être expliqué par l'envie d'exotisme que par le désir de contraste, lorsque l'Occident, avec sa vie banale, bruyante, remplie de futilités techniques, s'oppose à la tranquillité philosophique de l'Orient.

Cet « Orient réel » dans *Le Don* est lié avant tout à l'image du père du narrateur, célèbre voyageur entomologiste disparu quelque

3. Vladimir Nabokov, *Dar [Le Don]*, M., AST Folio, 2003, p. 7. (Ici et plus bas, la traduction est nôtre).

4. Vladimir Nabokov, *Dar, op. cit.*, p. 12.

5. Jurij Lotman, « Problema Vostoka i Zapada v tvorčestve pozdnego Lermontova » [La question de l'Orient et de l'Occident dans l'œuvre tardive de Lermontov] in *Izbrannye stat'i [Articles choisis]*, vol. 3, Tallinn, Alexandra, 1993, p. 9-23.

6. Vladimir Nabokov, *Lekcii po russkoj literature [Cours sur la littérature russe]*, M., Nezavisimaja gazeta, 1996.

7. Voir Julija Matveeva, « Vostok i Zapad v tvortčestve Gajto Gazdanova » [L'Orient et l'Occident dans l'œuvre de Gaïto Gazdanov] in *Gajto Gazdanov i « nezamečennoe pokolenie »: pisatel' na peresečenii tradicii i kul'tur*, M., Sbornik naučnyx trudov INION RAN, biblioteka-fond « Russkoe zarubej'e », 2005, p. 15-32.

part en Asie centrale. Dans le deuxième chapitre, son fils livre au lecteur le projet d'un roman non encore écrit, mais déjà suffisamment développé dans l'esprit du narrateur. Ce récit frappe à la fois par son réalisme, sa précision dans les détails du voyage et de la nature, et en même temps, par son absence complète de lien aussi bien avec la réalité vécue par le narrateur (trop jeune, il n'a jamais accompagné son père), qu'avec le monde des années 1920 où l'on observait « beaucoup de choses intéressantes » : la propagation des avortements en Russie, les grèves en Angleterre, la mort d'Éléonore Duse, de Puccini, d'Anatole France et de Lénine, le premier dirigeable, des actualités sur le général Tchang Tso-lin ou encore sur Émile Coué⁸. À la réalité kaléidoscopique de cette époque faite d'éléments hétéroclites, tous placés sur le même plan, s'oppose celle, monolithique et cohérente, de ce voyage en Orient.

Le narrateur, pour cette biographie de son père, s'inspire à la fois d'un récit en prose de Pouchkine, *Le Voyage à Arzroum*, des récits de ses parents mais surtout de son imagination qui progressivement envahit tout le récit. Cependant, le texte abonde de détails bien précis qui frisent l'érudition, et il fourmille de références scientifiques, d'indications entomologiques, de détails ethnographiques, de noms propres, qui s'appuient sur une grande connaissance des lieux que le père du narrateur est censé avoir visités. Pour aboutir à une vision si réaliste de l'itinéraire parcouru, Nabokov s'est soigneusement documenté en puisant dans de nombreuses sources qui sont savamment incorporées dans le texte, ce qui crée un effet d'authenticité certain. Nabokov s'appuie sur de nombreux récits de voyages qu'il cite fidèlement, parfois même littéralement : ceux de Marco Polo (1254-1324), de Prjevalski (1839-1888), de Pevtsov (1843-1902), de Grum-Gržimaïlo (1860-1936), de Kozlov (1863-1935) et de Roborovski (1856-1910)⁹. Il n'hésite pas à marquer ses distances à l'égard des tentatives de biographies de ces voyageurs, auxquelles s'opposera la sienne. Une critique savante apparaît, par exemple, au moment où sont évo-

8. Vladimir Nabokov, *Dar*, *op. cit.*, p 54.

9. Dans ses commentaires, A. Dolinine indique entre autres les livres de Prjevalski, *De Zaïssan en passant par Hami vers le Tibet et le haut du Fleuve Jaune* et *La Mongolie et le pays des Tangoutes* (1883) ; de Pevtsov, *Le Voyage à Kachgar et Kunlun* (1894) ; de Kozlov, *La Mongolie et le Kham* (1906), ainsi que les rapports de Roborovski sur l'expédition de 1893-1895 (1901). Voir Alexandr Dolinin, « Primečanija » [Notes] in Vladimir Nabokov, *Sobranie sočinenij russkogo perioda v pjati tomax*, [Œuvres de la période russe en 5 volumes], t. 4, SPb., Simpozium, 2000, p. 670, 678, 673 et 671

quées les rues de Pékin pleines de détritits décrites par Prjevalski, avec ses habitants « accroupis » (l'expression russe employée ici pour décrire cette posture se traduit littéralement par « se poser à la manière de l'aigle » [*sidet' orlom*]¹⁰), qu'une commentatrice, M. Lialina, avait pris au sens premier pour une description des oiseaux¹¹.

Le texte, qui s'appuie sur de nombreuses sources, manipule tout aussi savamment les toponymes et les descriptions géographiques, et étonne par sa densité référentielle. La nature prend en effet au moins autant d'importance qu'un événement ou un personnage : c'est elle qui est au centre de cette narration et qui rythme le reste. Ainsi, l'itinéraire difficile de la caravane des voyageurs à travers le désert de Hami est décrit dans le moindre détail, mais ce passage, presque technique (« le saxaoul étioilé, l'achnatherum, l'éphédra¹² », « l'argile rouge et brune du désert », « efflorescence du sel¹³ »), est couronné par la description des mirages, qui fait écho au livre de Prjevalski *La Mongolie et le pays des Tangoutes*¹⁴ :

Il y avait aussi des mirages, et la nature, cette magnifique dupeuse, atteignait ici de véritables miracles : les visions de l'eau étaient si claires que les rochers voisins et authentiques s'y reflétaient !¹⁵.

Des endroits pittoresques aux consonances magiques déferlent ainsi devant le lecteur : les lieux interdits du Tibet, les chaînes des montagnes Nanchang, ou encore le lac Lob Nor où coule le Tarim. De nombreux passages poétiques sur la nature font écho aux descriptions faites dans les récits de voyages¹⁶. Cette imitation d'un récit de voyage est d'autant plus forte que Nabokov mentionne dans le texte des participants réels des expéditions de Prjevalski ou de celles de Kozlov, tels Semion Jarkoï et Gantyp Bouïantouev¹⁷.

10. Il s'agit là d'une expression parlée, plutôt vulgaire, qui décrit une personne en train de faire ses besoins. (*N.d.É.*)

11. Vladimir Nabokov, *Dar, op. cit.*, p. 112.

12. Le saxaoul est le nom populaire du *Haloxylon ammodendron*, arbuste à épines vertes ; l'achnatherum constitue un genre de la famille des poacées (graminées) ; l'éphédra est un petit arbuste très ramifié à fleurs jaunes.

13. Vladimir Nabokov, *Dar, op. cit.*, p. 125.

14. Voir Alexandr Dolinin, « Primečanija » [Notes], art. cit., p. 673.

15. Vladimir Nabokov, *Dar, op. cit.*, p. 125.

16. A. Dolinine relève de nombreuses similitudes entre le *Don* et les écrits de Prjevalski (1839-1888), de Grum-Grzimaïlo (1860-1936) et de Kozlov (1863-1935).

17. Vladimir Nabokov, *Dar, op. cit.*, p. 123.

Cependant, une telle objectivité apparente ne serait-elle pas un jeu habile qui recèle derrière son aspect concret une finalité opposée au réel ?

L'Orient recréé : les jeux de l'intertextualité

Dans *Le Don*, l'Orient est inclus dans un système textuel complexe. Le récit imaginaire du narrateur figure au deuxième chapitre du roman, qui ne se limite pas uniquement au voyage, même si celui-ci y occupe une partie essentielle : au sein de la même unité textuelle, le lecteur assiste à la vie du narrateur à Berlin, il est plongé dans ses souvenirs d'enfance en Russie, et le voit emménager dans une chambre à la fin du chapitre, autant de déplacements qui parodient le voyage du père. Les citations et les sources sur lesquelles s'appuie Nabokov font penser à une sorte de montage, ce qui semble exclure toute originalité de ces passages. En effet, de nombreuses descriptions du voyage en Orient reprennent parfois textuellement des récits de voyage. Des images, des expressions, parfois des phrases entières se retrouvent transposées depuis les livres de Prjevalski, de Grum-Gržimailo ou de Roborovski dans le texte du *Don* : ainsi relève-t-on les notations ethnographiques sur les Tangoutes « en manteau de fourrure de mouton et en bottes de laine », les paysages des contrées traversées (« efflorescence du sel », « crêtes des dunes du désert »), certains phénomènes naturels (les couchers du soleil dans le désert de Gobi, avec cette magnifique image d'un « diamant de cinq carats de Vénus à l'ouest » qui « disparaissait avec le couchant qui déformait tout de sa lumière couleur de chair, orange, violette »).

La réécriture nabokovienne et l'enchâssement de ces extraits dans l'œuvre approfondissent l'approche de certains concepts et enrichissent les thématiques abordées dans le texte. Ainsi, la description des mirages, empruntée selon le critique Alexandre Dolinine au livre de Prjevalski¹⁸, présente des analogies avec la représentation de la nature par Nabokov, très importante dans son système esthétique, où celle-ci devient synonyme de l'art en général.

18. Voir le texte de Prjevalski : « Le mirage, comme l'esprit malin du désert, se dressait presque quotidiennement devant nous et nous montrait l'eau houleuse de manière si illusoire que même les rochers des collines voisines s'y reflétaient distinctement », in Nikolaj Prževal'skij, *Mongolija i strana Tangutov* [La Mongolie et le pays des Tangoutes], M., Gosudarstvennoe izdatel'stvo geografičeskoj literatury, 1946, p. 301 (cité par Alexandr Dolinin, « Primečanja » [Notes], art. cit., p. 673).

L'Orient permet de souligner davantage le lien intime qui existe entre l'art et la nature et qui conditionne l'existence du don de la création. Le voyage en Orient, si retranché qu'il soit de la réalité et de l'expérience propre du narrateur, se dote ainsi d'une valeur esthétique particulière et forme une unité avec l'ensemble du texte, il ne peut exister sans les éléments qui l'entourent et reçoit toute sa signification lorsqu'il s'inscrit dans cet ensemble.

Avant tout, le voyage imaginé du père en Asie centrale est étroitement lié aux souvenirs de l'enfance paradisiaque, dont il est la suite fictive et où la figure du père est associée à une plénitude ontologique. En parlant de la « magie » qui était propre à sa famille et qui se traduisait par ses collections entomologiques, ses cartes mystérieuses, ses dessins d'animaux, le narrateur souligne que la vie se dotait alors d'une telle allégresse merveilleuse qu'il semblait qu'on fût sur le point de partir ou qu'il semblait que le départ pour l'Orient fût proche¹⁹. Le tableau dans le cabinet de son père représentant le départ de Marco Polo pour l'Orient lointain, est donc associé dans son imagination aux départs du père lui-même, comme l'indique cet extrait du texte :

Elle avait les joues rouges, cette Venise, et l'eau de ses lagunes était azurée, avec des cygnes deux fois plus grands que les barques, dans l'une desquelles de petites personnes violettes descendaient par une planche, pour monter sur un bâtiment qui attendait plus loin, les voiles repliées, – et je ne puis me défaire de cette beauté mystérieuse, de ces couleurs anciennes [...] lorsque j'imagine aujourd'hui l'équipement de la caravane du père à Prjevalsk [...] ²⁰.

Notons au passage la description tout à fait féerique du tableau où la réalité est sciemment déformée, mais qui est le seul point de départ possible pour faire ressusciter un autre épisode de la vie.

Dans le voyage en Orient de Nabokov tel qu'il est décrit dans *Le Don*, Fiodor, le narrateur, oscille entre l'objectivité suggérée par les vrais récits de voyages et la subjectivité qui le tente en tant qu'écrivain. Les espaces extérieurs font partie de l'intériorité du personnage, et si on ne connaît jamais précisément les pensées du père de Fiodor, les descriptions qui traduisent ses états d'âme n'en ont que plus d'importance. À l'objectivité et au souci du détail, se superpose l'épanchement du « je » et le développement de sa sensi-

19. Vladimir Nabokov, *Dar*, *op. cit.*, p. 120.

20. *Ibid.*, p. 121. Prjevalsk est une ville située au Kirghizistan (actuellement Karakol). Ce nom lui fut donné en l'honneur de l'explorateur Prjevalski qui y trouva la mort en 1888.

bilité personnelle. L'objectivité géographique empruntée aux récits du voyage acquiert alors une dimension subjective au sein d'une écriture moderne. Le voyageur est plongé dans son étude de la nature, il s'obstine à avancer envers et contre tout, oubliant son passé pour l'instantanéité de l'existence.

À quoi, à quoi pensait-il ? À sa dernière capture ? À notre mère ? À nous ? À l'étrangeté innée de la vie humaine dont il m'a transmis mystérieusement la sensation ? Ou, peut-être, je lui inflige postérieurement en vain le mystère qu'il porte désormais en lui [...] mais qu'il ne portait pas à l'époque, car il était tout simplement heureux au milieu d'un monde qui n'était pas encore entièrement nommé, et où, à chaque pas, il nommait ce qui était encore sans nom²¹.

Rappelons d'ailleurs que nommer est précisément ce que fait le poète – c'est d'ailleurs ce que s'appropriera à faire Fiodor, le narrateur, adoptant la posture, doublement symbolique, d'un écrivain, qui s'approprie à dire l'inédit, tel Adam au paradis terrestre, auquel il peut être comparé à la fin du roman en raison de sa quasi nudité (due au vol de ses vêtements lors d'une baignade).

Si l'âme et la nature se trouvent rapprochés dans le roman nabokovien, ce n'est pas à la manière des romantiques qui voyaient dans les paysages une projection des épanchements du poète. Au contraire, l'objectivité rationnelle, avec laquelle sont décrits tous les lieux, empêche d'interpréter avec précision les sentiments du personnage. L'apparente focalisation interne se limite ici aux descriptions du monde extérieur, les impressions subjectives étant bannies et restant à toujours secrètes pour le lecteur. Le voyageur en Orient est désigné par le pronom « je » mais ce pronom est généralement suivi d'un verbe d'action, de perception mais rarement d'un verbe de jugement. Si généralement « le jeu des verbes de perception, indiquant ce qu'un personnage voit et ce qu'il entend, lie l'un à l'autre psychisme et monde extérieur²² », ce texte nabokovien est laissé comme une description brute pour le lecteur à qui revient de ressentir les émotions devant ces lieux :

Je voyais comment un vieux Chinois, se trouvant à une distance sûre du feu, arrosait d'eau le reflet des flammes sur les murs de son logement [...] en mai, j'ai trouvé la larve bleue et sombre du *Teinopalpus imperialis*, tachetée d'orange, et sa chrysalide [...] depuis une

21. *Ibid.*, p. 124.

22. Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure*, Paris, Seuil, 1981, p. 67.

grande hauteur, je voyais une sombre dépression marécageuse profonde toute agitée du jeu des sources innombrables [...] je suis allé vers le Lob Nor pour de là regagner la Russie²³.

La dimension du récit de voyage est bien là, avec la recherche du pittoresque, du dépaysement, de l'altérité. Mais en même temps, ces données scrupuleusement collectées servent de support au développement d'un imaginaire, à la construction d'un autre monde, celui de la fiction. L'utilisation des sources devient ainsi conventionnelle dans le voyage fictif dont l'itinéraire est renversé par rapport aux voyages réels de Grum-Gržimaiło et de Prjevalski. Si certains passages du *Don* reproduisent presque littéralement le texte qui en est à la source, nous relevons par endroit des changements, certes minimes mais néanmoins significatifs. Ainsi, en décrivant le début du voyage du père du narrateur, Nabokov s'inspire du texte de Grum-Gržimaiło où celui-là évoque la fin de son périple, mais apporte une nuance importante absente du texte de l'explorateur : les collines vers lesquelles se dirige la caravane sont en effet chez Nabokov d'une couleur « verte et paradisiaque » (*rajski-zelënoj okraski*), ce qui suggère l'idée que la caravane s'apprête à pénétrer au paradis. Dès lors, ce voyage en Orient est mis en parallèle avec l'image de l'enfance paradisiaque qui en est à l'origine. Rappelons que le narrateur n'a qu'une idée partielle, imprécise des itinéraires que son père a empruntés en Orient et qu'il relate pourtant avec le même souci du détail que si lui-même les avait empruntés. Dans ce cas, pourquoi cet Orient revisité joue-t-il un rôle si important dans le roman ?

De l'Orient revisité au cheminement de l'écriture

L'Orient qui est le sujet de la première œuvre importante du narrateur (qui, rappelons-le, ne sera jamais publiée ni même achevée) se dote dans le *Don* d'une autre fonction, celle de rendre compte du cheminement de l'écriture et du *credo* esthétique de Nabokov tel que celui-ci le dévoile dans le quatrième chapitre :

[...] toute nouvelle tendance authentique est comme le déplacement du cavalier, comme des changements d'ombres, comme un mouvement déplaçant le miroir²⁴.

C'est en effet au deuxième chapitre, centré autour du voyage en Asie centrale, que nous sommes confrontés aux concepts les plus

23. Vladimir Nabokov, *Dar, op. cit.*, p. 126-129.

24. *Ibid.*, p. 248.

caractéristiques de cette esthétique : le mimétisme et la fiction. C'est cet Orient revisité, avec la proximité de sa nature et sa naïveté pittoresque, qui permet de les introduire dans le système poétique du roman.

Comme suggéré plus haut, art et nature sont étroitement liés et la connaissance qu'on peut en avoir résulte d'un don propre au véritable créateur. Le parallélisme entre la nature et l'art est développé dans le deuxième chapitre consacré au père du narrateur. Celui-ci puise en effet les exemples de ce parallélisme dans ses expériences de voyages pour arriver à la conclusion que la nature, tout comme l'art, produit sans nécessité ce qui est apparemment superflu :

Lui [le père] parlait de l'incroyable esprit artistique du mimétisme qui ne peut s'expliquer par la lutte pour la vie, qui est trop exquis pour servir à tromper des ennemis fortuits [...] et qui est comme inventé par un peintre farceur exprès pour le regard perspicace de l'homme [...]²⁵

Tout ce qui est fourni par la vie doit être perçu et retravaillé avec ce déplacement, sinon on risque de devenir comme ce vieux Chinois que le père voit arroser le reflet des flammes sur les murs de sa maison : de même qu'il s'avère vain de le persuader que son domicile n'encourt aucun danger, est-il également impossible de considérer comme art toute tentative de transposer ce qu'on voit dans une œuvre artistique sans avoir procédé aux changements nécessaires.

De ce point de vue, les figures du narrateur-écrivain et du père-explorateur sont interchangeable au sens où tous les deux sont de véritables créateurs. Une fois de plus, c'est le chemin vers l'Orient qui permet d'établir ce parallélisme. En effet, au tout début de son récit, le narrateur confie au lecteur son impression « de ressentir avant [son] départ à la campagne une infime partie de ce que j'aurais senti avant un départ pour le Tibet²⁶ ». À ce titre, l'étude des pronoms personnels dans le récit est significative : le voyageur est désigné au début de la description de son itinéraire par un pronom de la troisième personne tandis que le « je » s'applique au narrateur, puis un glissement s'opère et la première personne sert à désigner le voyageur lui-même mais sans que l'auteur ne l'ait précisé. Le passage du narrateur *hétérodiégétique* (Fiodor, qui n'est pas un personnage de son récit) à un narrateur *homodiégétique* (le père, qui

25. *Ibid.*, p. 115.

26. *Ibid.*, p. 111.

dit soudain « je » au milieu du deuxième chapitre avant de revenir à « il »), et *vice versa*, s'opère donc durant les quelques pages qui plongent le lecteur au cœur du voyage en Orient. Mais ce procédé novateur, cet « embrayage » vers une autre conscience, se dédouble par un passage fréquent du « je » au « il » pour désigner Fiodor dans le reste du texte : tantôt le narrateur est appelé de manière formelle par son prénom accompagné du patronyme, Fiodor Konstantinovitch, tantôt il apparaît sous le masque du « je ».

Dans le deuxième chapitre, il est possible d'interpréter ce glissement de deux façons au moins : d'un point de vue psychologique, le narrateur s'identifie au personnage de son père et semble vivre ainsi par procuration les voyages attribués à ce dernier, mais en même temps, la fiction prend le pas sur la réalité et devient par là plus véridique encore aux yeux de Nabokov. Citons ici un extrait de son cours sur *Anna Karénine*, où celui-ci se pose la question de la réalité des personnages fictifs et de l'irréalité des personnages historiques :

Le très aimable von Beust est resté pour toujours une figure imprécise et conventionnelle tandis qu'Oblonski qui n'a jamais existé est éternellement perceptible et immortel²⁷.

À ce voyage identitaire à travers l'Autre s'oppose dans le roman un autre type de voyage, que l'on pourrait qualifier d'anti-voyage, qui a lieu lui aussi à l'est, en Sibérie précisément. Il en est question dans la biographie de Tchernychevski donnée dans le quatrième chapitre du *Don*, œuvre écrite et publiée par le narrateur. Cet anti-voyage correspond à l'exil de dix-huit ans en Sibérie du fameux Nicolas Tchernychevski, qui resta toujours insensible au monde qui l'entourait (« il oubliait son porte-cigare sous le mélèze qu'il mit longtemps à distinguer du pin²⁸ »). D'après Nabokov, Tchernychevski avait une vision trop rationaliste du monde. Sa méconnaissance de la nature, qu'il considérait comme un simple outil au service de l'homme, le conduisit même lors de son exil à un aveuglement non seulement sur les choses (l'exemple le plus marquant est celui de la Grande Ourse, constellation dont il ne voit qu'un nombre restreint d'étoiles), mais aussi sur la littérature. Son intérêt maladroit pour ce qui l'entourait aboutit constamment à des échecs, de même que ses tentatives d'intervention sur un monde

27. Vladimir Nabokov, *Littératures II*, trad. de l'anglais par Marie-Odile Fortier-Masek, Paris, Fayard, 1985, p. 295.

28. Vladimir Nabokov, *Dar*, *op. cit.*, p. 299.

extérieur qu'il connaissait trop mal mais sur lequel il persistait à vouloir agir.

Enfin, le voyage tel qu'il est décrit dans *Le Don* constitue pour le narrateur une source d'inspiration et pour ainsi dire le point de départ d'un cheminement vécu comme une quête de soi par le biais de la fiction. Ainsi le narrateur part-il à la recherche d'un paradis perdu, celui de son enfance, même s'il faut en passer par une refiguration de l'expérience incertaine de son père. Ce n'est pas à proprement parler un voyage initiatique, mais bien une initiation à l'écriture par l'intermédiaire du voyage.

À cet égard, le poème composé par le narrateur au troisième chapitre nous livre son credo en matière d'art et quant à l'existence. Or, ce poème est formulé, de façon étonnante, avec une disposition en prose et sans avertissement au lecteur. Il est divisé en trois parties, l'une apparaissant lorsque le narrateur réfléchit sur ce qu'il ressent pendant l'inspiration, « brume emplie de battements » qui symbolise chez Nabokov le flux de la création ; la deuxième, après l'intrusion de la vie quotidienne ; la troisième, procédant davantage par tâtonnement du narrateur, à partir des éléments qui l'environnent. Les éléments où le poème puise son inspiration sont issus à la fois de la réalité qui l'entoure et du voyage du père : le don poétique du narrateur lui permet de procéder aux transformations nécessaires pour voir apparaître derrière les objets ordinaires une autre réalité. La neige des montagnes et les fleurs givrées qui sont apparues dans les descriptions de l'Orient se retrouvent dans ces vers, mais le monde entier est métamorphosé par l'imagination, et c'est justement à la fiction que le poète appelle sa bien-aimée à être fidèle toute sa vie comme à sa patrie. Ainsi, les nuages se transforment en chaînes de montagnes, la lampe près de la fenêtre devient métaphoriquement un feu de bois, déjà imaginé précédemment lorsque le narrateur parlait du voyage du père (« la rougeur du feu transparente à travers l'obscurité²⁹ »), tandis que Venise et la Chine font allusion à Marco Polo, etc. À cette étape de la formation de l'écrivain, le voyage en Orient et le cheminement de l'écriture sont si étroitement liés que le concept de « don » reçoit toute sa signification à travers le prisme de l'Orient : celui qui reçoit le « don » ne peut pas être exclusivement poète, mais doit s'inscrire dans le monde, le parcourir et l'explorer pour le transposer dans l'écriture.

29. *Ibid.*, p. 123.

L'Orient est exploré dans *Le Don* par le biais d'une série de jeux d'échos, qui contribuent à faire de ce roman une quête de l'écriture. Parcourant des espaces apparemment sans rapport les uns envers les autres, le narrateur se sert de ces voyages réels ou fictifs pour s'affirmer en tant qu'écrivain au fil d'une recherche introspective et souvent tâtonnante de l'écriture. Le texte est construit sous le signe d'une double fiction, où le voyage du père est imaginé par le narrateur qui est lui aussi fictif, mais cette multitude de consciences fictionnelles, présentées souvent d'un point de vue interne, permet au lecteur d'explorer l'intériorité du personnage et sa perception du monde, la langue étant seule capable de le restituer³⁰. Passant d'un état de fusion avec l'univers à l'impossibilité de s'y inscrire organiquement et de connaître le charme du monde extérieur, le voyage en Orient nabokovien permet d'introduire une opposition entre l'utilité première, le pragmatisme, la rationalité d'un côté, et la fiction et la création de l'autre, opposition centrale pour le roman.

Loin d'être une digression dans le texte du roman, l'Orient est une thématique à travers laquelle s'agencent d'autres motifs de l'œuvre. Les techniques du montage et de la citation n'entravent pas l'originalité de l'approche nabokovienne, même si Fiodor, le narrateur du roman, n'arrive pas à transposer sur le papier ses expériences et découvertes liées à l'Orient, comme il l'avoue à sa mère :

Tu sais, lorsque je lis ses livres ou ceux de Grum [Grum-Grzimaïlo – A. L.], que j'écoute leur rythme enchanteur, que j'étudie l'ordre des mots, qui ne peuvent être remplacés ni intervertis avec aucun autre, il me paraît sacrilège de diluer tout cela avec ma personne. Veux-tu que je t'avoue ? Je ne suis qu'un chercheur d'aventures verbales et, pardonne-moi, si je refuse de traquer mon rêve sur le terrain où avait chassé mon père³¹.

Ainsi, l'Orient pittoresque, immuable, rétif à la fixation par l'écriture est inhérent à la vie du narrateur, de ses premiers souvenirs jusqu'aux dernières pages du roman, où Fiodor évoque un « voyageur de Taprobane³² ». Kaléidoscopique, il est un des éléments essentiels de ce type de narration où « le récit renonce aussi bien à la chronologie des événements dont il se fait l'écho qu'à son

30. Voir Kate Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986, p. 72.

31. Vladimir Nabokov, *Le Don*, *op. cit.*, p. 381.

32. Rappelons que « Taprobane » est une ancienne appellation de l'île de Ceylan déjà en cours chez les auteurs grecs antiques.

propre mode de présentation en tant que récit³³ ». Dans l'interprétation de Nabokov, cet Orient revisité contribue à ranimer ces vies fictives et s'inscrit logiquement dans son système esthétique, devenant en quelque sorte une métaphore de son rapport à l'art.

CRPM,
Université de Paris Ouest Nanterre La Défense

33. Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure*, *op. cit.*, p. 210.